

Publication originale apparue in

Toro, Alfonso de. (2013). « Stratégies transmédiales et transculturelles : quelques exemples : Flaubert – Borges – Kahlo – Tantanián », in: Idem. *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. Paris: L'Harmattan. p. 129-174.

STRATÉGIES TRANSMÉDIALES ET TRANSCULTURELLES : QUELQUES EXEMPLES : FLAUBERT – BORGES – KAHLO – TANTANIÁN

Alfonso DE TORO, *Centres de Recherches Ibéro-américaines et Francophones de l'Université de Leipzig*.

Continuant notre réflexion sur la transmédiatité et la transculturalité, nous voulons donner quelques exemples issus de la littérature qui soient capables d'illustrer pars pro toto ce que nous avons élaboré dans la première partie, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert par exemple, dans les nouvelles de Borges : « L'Aleph » et « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans l'œuvre de Frida Kahlo, mais aussi dans d'autres œuvres qui ne seront pas traitées ici, telles que les romans de Robbe-Grillet *Le Voyeur*, *La jalousie*, *La Maison des Rendez-vous*, *Pour une révolution à New York* ou d'Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ; dans les travaux des années 90 de Robert Wilson que j'ai appelés 'spectacularité', tels que *Cosmopolitan greetings*, *Parzival auf der anderen Seite des Sees* ou *Black Rider*. Mais aussi dans Carlos W. Saénz (1956-) (2003) d'Alejandro Tantanián ou les 'présentations-pseudo-prothèse' de *Periférico de Objetos* comme *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995), *Zooedipo* (1998) ou *Monteverdi método bélico* (2000).¹

Mais à côté de ces cas évidents, je souhaite aller plus en détail dans certains cas pour lesquels vous pouvez réagir de façon plus sceptique et auxquels j'ai, directement et indirectement, précédemment fait référence.

Je veux utiliser quelques exemples comme *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, les nouvelles de Borges « L'Aleph », « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » et « Le livre de sable », ainsi que les peintures et le *Diario* de Frida Kahlo.

1. *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou l'anticipation du film

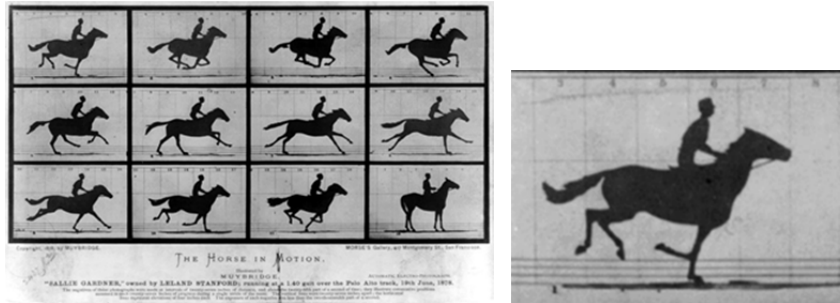
L'Éducation sentimentale a été publiée en 1869. Je souhaite avant tout contextualiser brièvement l'époque durant laquelle ce roman a été écrit et publié, et plus particulièrement le développement du média et ce qui a rendu possible à Flaubert la connaissance des domaines des nouveaux médias, et plus précisément de la photographie, ainsi que le développement du film, aux débuts hésitants ; alors que celui-ci remonte à Thomas Alva Edison en

¹ Voir A. de Toro, <http://www.uni-leipzig.de/~iafsl/detoro/Investigacion1.htm>.

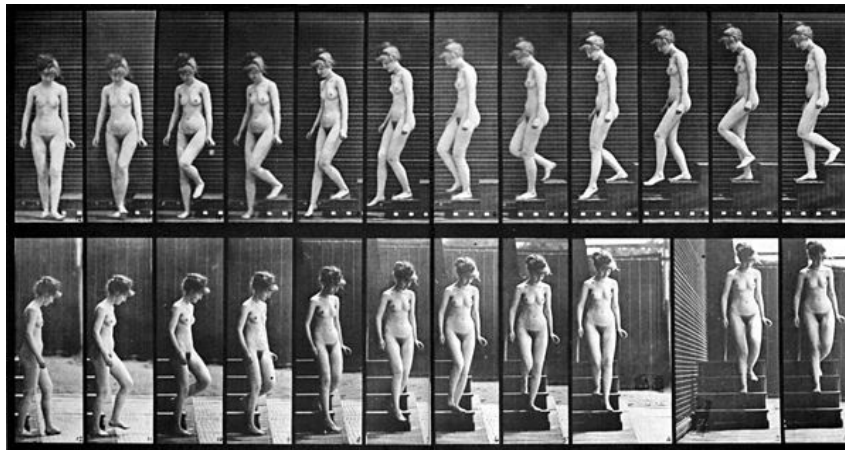
1891 et aux frères Lumière en 1895.² Flaubert avait connaissance des techniques et des possibilités de la photographie à la fois par lui-même (il eut, dans un premier temps une attitude négative envers la photographie, qui changea par la suite) et par son amitié avec Maxime Du Camp, avec qui il entreprit son voyage en Egypte.

Il est connu que les premières tentatives de photographie effectuées par Joseph Nicéphore Niepce en 1826 furent suivies en 1839 par le procédé du *daguerréotype* de Louis Daguerre. Les progrès suivants ont été réalisés par Talbot en 1840 avec le procédé du *calotype*, puis en 1847 avec les portraits de Sergei Lvovich Levitsky et en 1851 par Frederick Scott Archer avec le procédé du *collodion humide*. En 1855, les techniques photographiques de Roger Fenton, ayant pour but de produire des images nettes, représentent un énorme progrès en quelques années. En 1832, Simon Stampfer et Joseph Plateau développent, indépendamment l'un de l'autre, le *phénakistiscope* ou *Lebensrad*, signifiant « roue de la vie » et servant à créer l'impression d'images en mouvement pour l'observateur. Il utilise l'effet du stroboscope, ainsi que l'effet de lumière clignotante, ou pulsée, produite par un instrument afin de faire apparaître un objet en mouvement cyclique semblant être stationnaire ou se déplaçant lentement. En 1847, Sergei Lvovich Levitsky développe une technique permettant de réaliser des portraits photo d'une personne prenant différentes poses avec différents vêtements. Cette photo statique apporte une dynamique particulière. En 1868, un an avant que Flaubert publie son roman, Louis Ducos du Hauron établit la première impression couleur carbone. En 1869, Eadweard Muybridge invente les premiers déclencheurs qu'il emploie en 1872 pour prendre des photos en mouvement en utilisant trente-six appareils photo à la suite, comme la célèbre série de photos de chevaux au galop :

² Nous considérons et suivons dans nos descriptions les œuvres de Baier (1982) ; Frizot (2001) ; Pollack (2001) ; Baatz (2002) et http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_und_Entwicklung_der_Fotografie (juin2011).



© http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/The_Horse_in_Motion.jpg (juin 2011).



© <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ee/Muybridge-1.jpg/600px-Muybridge-1.jpg> (juin 2011).

C'est à partir des images en mouvement que l'histoire vertigineuse du film commence, pour se développer très rapidement au cours du dernier tiers du XIX^e siècle.³

Il est également important de mentionner ici les publications de David Hume *A Treatise of Human Nature* (*Traité de la nature humaine*) de 1739 et *Enquiries Concerning Human Understanding* (*Enquête sur l'entendement humain*) de 1748 dans lesquelles il développe une théorie de la relation entre les origines des idées, les associations et la production d'images. Ceci a à son tour aidé à formuler, dans le contexte philosophique, la première étape

³ Nous considérons dans nos descriptions les œuvres de Nowell-Smith (1998) ; Bordwell/Thompson (2003) ; Faulstich (2005) ; <http://de.wikipedia.org/wiki/Filmgeschichte> (juin 2011).

du langage du film et de l'archi-épistémè 'être humain' que Foucault identifiera, dans les années 60 du XX^e siècle, comme l'épistémè principale du XIX^e siècle et comme partie de l'histoire du 'voir', également l'histoire après Benjamin, comme un montage monumental de citations et de sources qui permettent la construction d'une histoire dynamique et nomade, une histoire « d'en bas » (1983, vol. I [N1, 8] : 571 ; Ibid. [N 1a, 8] : 574).

Nous savons que Flaubert utilisa deux techniques pour construire le monde de la perception, et ici une perspective visuelle qui fait d'une scène statique, une scène en mouvement (Stanzel 1964/⁶1972 ; de Toro 1987). D'un côté, nous avons une technique rhétorique que j'aimerais appeler '*récit narratif-textuel*', et de l'autre côté, la technique de la perception sensorielle que je dénomme '*récit du regard*'. En utilisant la première, il utilise le '*discours elliptique*' ou '*indirect*', aussi appelé '*discours indirect libre*', à travers lequel un personnage, ici Frédéric Moreau, construit une situation communicative dans laquelle il projette ses propres pensées et sentiments. En utilisant la seconde technique, Flaubert fait de Frédéric « l'œil » à travers lequel la narration du narrateur décrit les diverses scènes que Frédéric observe. Frédéric est le 'médium', ou un réflecteur du narrateur impassible, ce que Stanzel appelle dans son livre *Typische Formen des Romans* (1964/⁶1972) la technique flaubertienne⁴. Il a dans ce cas la fonction d'une lentille photographique humaine ou d'une sorte d'appareil photographique avec une pellicule humaine qui capture seulement les fragments qui tombent sous son champ de vision. La '*deixis spatiale*' du mouvement et la '*deixis visuelle*' de la perception sont des instruments par lesquels Flaubert met en place non seulement une narration littéraire ou un 'récit', mais une 'représentation-œil-vivante'.

Je suis bien conscient du fait que j'utilise une terminologie probablement incorrecte et sûrement métaphorique, comme Rajewsky (2002) argumenterait, car l'appareil photographique n'est pas une partie physique de l'intersection des médias, et encore moins la caméra qui à cette époque n'existait pas encore. Mais est-ce que la caméra et l'appareil photographique n'imitent-ils pas l'œil et le regard humains ? Cependant, ce n'est pas cela qui est important, mais c'est ce que Murray (2003) dit en parlant de la construction du web qui avait été anticipée par des écrivains et des philosophes qui avaient imaginé des médias des décennies avant leur véritable apparition :

La différence n'est pas tant dans ce qu'ils décrivent que dans leur orientation vers elle.
Les humanistes voient les contradictions et les limites des grands systèmes de pensée

⁴ « Aus der Persönlichkeit eines personalen Mediums wird, wie aus der Art der Optik einer Linse, auf den Grund der Verzerrung oder Verstellung des durch sie projizierten Bildes zu schließen sein » (ibid. : 43) ou « ein[e] Kamera » (ibid. : 47)

et les amènent à remettre en question le projet même de la pensée systématisée. (2003 : 4)

[...] plus près de la riche interaction de la pratique culturelle et de l'innovation technique (ibid. : 5).

Les ingénieurs s'appuient sur des métaphores culturelles et des analogies pour exprimer l'ampleur du changement et la forme du média encore invisible. Les conteurs et les théoriciens créent des paysages d'information imaginaires en écrivant des histoires et des essais qui deviendront plus tard des plans pour les systèmes réels.

[...] Peu à peu, la collaboration tressée donne lieu à une forme urgente, à un nouveau média de l'expression humaine. (Murray 2003 : 5)

Les deux philosophes ont proposé un nouveau modèle d'organisation textuelle pour remplacer les hiérarchies idéologiquement suspectes du vieux monde basé sur l'imprimerie. [...] C'était comme si Deleuze et Guattari avaient creusé sous le jardin aux sentiers qui bifurquent de Borges [...] et étaient arrivés à un labyrinthe encore plus profond, mais offrant un espoir de connaissance et une métaphore d'une croissance saine. Le système de la racine de la pomme de terre n'a pas de début, pas de fin et pousse en même temps vers l'extérieur et vers l'intérieur. Cela forme un motif familier aux informaticiens : un réseau de nœuds interconnectés discrets. Il y avait là un moyen de sortir de la paralysie pullulante, un moyen qui est allé au-delà de la subversion de toutes les hiérarchies existantes. Il y avait là la possibilité de construire quelque chose de nouveau. Le projet humaniste de la culture de broyage a trouvé un modèle radicalement nouveau de sens, un système racinaire qui offrait une métaphore de la croissance et de la connexion plutôt que la pourriture et le démontage. (Murray 2003 : 9)⁵

⁵ « *The difference is not so much in what they describe as in their orientation to it. The humanists see the contradictions and limitations of the great systems of thought and it causes them to question the very project of systemized thinking.* » (2003 : 4)

« [...] *more closely at the rich interplay of cultural practice and technical innovation.* » (ibid. : 5)

« *The engineers draw upon cultural metaphors and analogies to express the magnitude of the change, the shape of the as yet unseen medium. The storytellers and theorists build imaginary landscapes of information, writing stories and essays that later become blueprints for actual systems.* »

« [...] *Gradually, the braided collaboration gives rise to an emergent form, a new medium of human expression.* » (Murray 2003 : 5)

« *The two philosophers suggested a new model of textual organization to replace the ideologically suspect hierarchies of the old print-based world. [...] It was as if Deleuze and Guattari had dug beneath the forking path garden of Borges [...] and come up with an even more profound labyrinth, but one that offers the hope of knowability and a metaphor of healthy growth. The potato root system has no beginning, no end, and grows outward and inward at the same time. It forms a pattern familiar to computer scientists : a network with discrete interconnected nodes. Here was a way out of the pullulating paralysis, one that went beyond the subversion of all existing hierarchies. Here was a way of constructing something new. The humanist project of shredding culture had found a radical new pattern of meaning, a root system that offered a metaphor of growth and connection rather than rot and disassembly.* » (Murray 2003 : 9)

Comme Borges le fait plus tard, Flaubert sait très bien que le langage a de grandes limites et qu'il n'est pas en mesure de saisir la réalité, le mouvement et la perception sensorielle. Et avec cette formulation que nous connaissons tous :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. [...] il n'y a ni beaux, ni vilains sujets et [...] on pourra presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.
Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852. (Flaubert 1975/⁵2001 : 156).

Flaubert arrive à la limite de ce que le langage peut faire et compense ce manque par l'introduction de deixis mentionnées précédemment. Ceci est certainement révolutionnaire et a conduit au fait que le média esthétique, ce '*media turn*', est devenu un des aspects centraux de la recherche philologique. Nous pouvons affirmer que depuis la *Poétique* d'Aristote, l'écriture du théâtre est considérée comme une performance qui doit *montrer* et transporter des événements à travers la perception et l'émotion ; *l'écriture est déjà ici média*. En effet, en opposition à Platon, Aristote a restauré l'importance de la '*mimésis*' qui fait passer, d'un point de vue sémiotique, de la réalité à travers le langage comme un instrument de perception/visuel afin de 'faire voir'. La littérature a toujours eu comme plus grand défi la représentation, et s'est toujours efforcée de 'faire voir' afin d'insuffler la vie aux événements, de les rendre réels et crédibles. 'Représenter' signifie ici un acte médiatique pour décrire des actions et des situations comme si elles étaient en train de se jouer sous nos yeux, comme si l'action était la vie qui se passe au moment de la lecture, particulièrement en France dans les romans du XIX^e siècle. Cela fait partie de l'épistème de l'époque dans laquelle la peinture impressionniste, la photographie et le cinéma apparaissent. Nous pouvons affirmer que la performativité visuelle est inhérente à la langue des genres narratifs et n'est donc pas un phénomène étrange pour eux.

Comme David Hume (dans ses écrits philosophiques) et Eadweard Muybridge (avec ses « photos en mouvement ») anticipent le cinéma – et nous trouvons ici un consensus – Flaubert anticipe le film ou les '*événements-en-mouvement*' dans *Madame Bovary* et tout particulièrement dans *l'Éducation sentimentale*. Flaubert est l'auteur principal et le maître du désir du 'faire voir' au XIX^e siècle ainsi qu'un modèle pour le roman moderne du XX^e siècle.

Exemple Ia : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert

Première partie

Chapitre 1

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *la Ville-de-Montereau*, près de partir, *fumait à gros tourbillons* devant le quai Saint-Bernard.

Des gens *arrivaient hors d'haleine* ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient *la circulation* ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage *s'absorbait* dans le *bruissement* de la vapeur, qui, *s'échappant* par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. A travers le brouillard, *il contemplait* des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir.

M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine [...]

Le tumulte *s'apaisait* ; tous avaient pris *leur place* ; *quelques-uns, debout*, se chauffaient autour de la machine, et la cheminée crachait avec un râle lent et rythmique son panache de fumée noire ; *des gouttelettes de rosée coulaient* sur les cuivres ; *le pont tremblait sous une petite vibration intérieure*, et les deux roues, tournant rapidement, battaient l'eau.

La rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, *un homme assis* pêchait ; puis *les brumes errantes se fondirent*, *le soleil parut*, *la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa*, et *il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée*.

Des arbres la couronnaient parmi des maisons basses couvertes de toits à l'italienne. Elles avaient *des jardins en pente que divisaient des murs neufs, des grilles de fer, des gazons, des serres chaudes, et des vases de géraniums, espacés régulièrement sur des terrasses où l'on pouvait s'accouder*.

[...]

Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. [...]

il marchait sur le pont à pas rapides ; *il s'avança jusqu'au bout, du côté* de la cloche ; – et, dans un cercle de passagers et de matelots, *il vit* un monsieur qui contait des galanteries à une paysanne, tout en lui maniant la croix d'or qu'elle portait sur la poitrine.

[...]

La présence de Frédéric ne le dérangea pas. *Il se tourna* vers lui plusieurs fois, en l'interpellant par des *clins d'œil* ; ensuite il offrit des cigares à tous ceux qui l'entouraient. Mais, ennuyé de cette compagnie, sans doute, il alla se mettre plus loin. Frédéric le suivit.

[...]

Le soleil dardait d'aplomb, en *faisant reluire les gabillots* de fer autour des mâts, les plaques du bastingage et la surface de l'eau ; [...].

Ce fut comme une apparition :

Elle *était assise*, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins *il ne distingua* personne, dans l'*éblouissement* que lui envoyèrent ses yeux. En même temps *qu'il passait*, elle *leva la tête* ; il *fléchit involontairement les épaules* ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, *il la regarda*.

[...]

Comme elle gardait la même attitude, *il fit plusieurs tours de droite et de gauche* pour dissimuler sa manœuvre ; puis il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et *il affectait d'observer* une chaloupe sur la rivière. (Flaubert : *ES* 1869/1964 : 1-8)

Exemple Ib : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert

Le lendemain, comme il se rendait chez Deslauriers au détour de la rue Vivienne et du boulevard, Madame Arnoux se montra devant lui, face à face. *Leur premier mouvement fut de reculer* ; puis, le même sourire leur vint aux lèvres, et ils s'abordèrent. Pendant une minute, aucun des deux ne parla.

Le soleil l'entourait ; et sa figure ovale, ses longs sourcils, son châle de dentelle noire, moulant la forme de ses épaules, sa robe de soie gorge-de-pigeon, le bouquet de violettes au coin de sa capote, tout lui parut, d'une splendeur extraordinaire. Une suavité infinie *s'épanchait de ses beaux yeux* ; et, balbutiant, au hasard, les premières paroles venues :

- Comment se porte Arnoux ?, dit Frédéric.

- Je vous remercie !

- Et vos enfants ?

- Ils vont très bien !

- Ah !... ah ! – Quel beau temps nous avons, n'est-ce pas ?

- Magnifique, c'est vrai !

- Vous faites des courses ?

- Oui.

Et avec une lente inclination de tête :

- Adieu !

Elle ne lui avait pas tendu la main, n'avait pas dit un seul mot affectueux ne l'avait même pas invité à venir chez elle, n'importe ! Il n'eût point donné cette rencontre pour la plus belle des aventures, et il en ruminait la douceur tout en continuant sa route. (Flaubert : *ES* 1869/1964 : 261)

Exemple Ic : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert

Frédéric fut d'abord *ébloui par les lumières* ; il *n'aperçut* que de la soie, du velours, des épaules nues, *une masse de couleurs qui se balançait* aux sons d'un orchestre *caché par des verdure*s, entre des murailles tendues de soie jaune, avec des portraits au pastel, *ça et là*, et des torchères de cristal en style Louis XVI. De hautes lampes, dont les globes dépolis ressemblaient à des boules de neige, dominaient des corbeilles de fleurs, posées sur des consoles *dans les coins* ; – et, *en face, après une seconde pièce* plus petite, on distinguait, *dans une troisième*, un lit à colonnes torses, ayant une glace de Venise à son chevet.

[...]

Frédéric, s'étant *rangé contre le mur*, *regarda* le quadrille devant lui.

[...]

Frédéric, en *regardant* ces personnes, éprouvait un sentiment d'abandon, un malaise. Il songeait encore à Mme Arnoux et il lui semblait participer à quelque chose d'hostile se tramant contre elle. (Flaubert : *ES* 1869/1964 : 114)

On retrouve à travers tout le roman une redondance évidente de la '*deixis spatiale*' et '*temporelle*' qui n'attire pas l'attention du lecteur sur l'action qui est minimale et insignifiante, mais sur le mouvement, sur les actes visuels et sensuels tels que l'ouïe, l'odorat et le toucher, ainsi que sur le projet théâtral de Frédéric, se trouvant continuellement au centre de la narration afin de souligner sa perspetivation. Nous souhaitons ici systématiser les exemples :

Le réflecteur :

Un jeune homme de dix-huit ans/il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier *coup d'œil*, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, *Paris disparaissant*
M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine
Frédéric pensait
La présence de Frédéric ne le dérangea pas.

Dans l'exemple Ia, nous avons une *deixis spatiale* explicite :

fumait à gros tourbillons *devant* le quai Saint-Bernard
Des gens *arrivaient* hors d'haleine
des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la *circulation*
entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, *s'échappant* par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre
Le tumulte *s'apaisait*
tous avaient pris *leur place* ; quelques-uns, debout, se chauffaient autour de la machine
La *rivière était bordée* par des grèves de sable.
il marchait sur le pont à pas rapides ; *il s'avança* jusqu'au bout, du côté de la cloche ;

Ensuite, une *deixis de perception* :

des gouttelettes de rosée *coulaient* sur les cuivres
il vit un monsieur qui contait des galanteries à une paysanne
Il se tourna vers lui plusieurs fois, en l'interpellant par *des clins d'œil*

Puis le mélange d'une *deixis spatiale* et de perception :

puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée.
Elles avaient des jardins en pente que divisaient des murs neufs, des grilles de fer, des gazons, des serres chaudes, et des vases de géraniums, espacés régulièrement sur des terrasses où l'on pouvait s'accouder.

Le soleil dardait d'aplomb, en faisant reluire les gabillots de fer autour des mâts, les plaques du bastingage et la surface de l'eau ;
 Ce fut comme une apparition [de Mme Arnoux] :
 Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.
 Comme elle gardait la même attitude, il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre ; puis il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et il affectait d'observer une chaloupe sur la rivière.

La deixis du corps sensuel :

le pont tremblait sous une petite vibration intérieure, et les deux roues, tournant rapidement, battaient l'eau.

Dans l'exemple Ib, nous avons une deixis spatiale :

Leur premier mouvement fut de reculer

Et une deixis de perception :

Le soleil l'entourait ; et sa figure ovale, ses longs sourcils, son châle de dentelle [...]

Dans l'exemple Ic nous avons une deixis de perception et spatiale en alternance :

Frédéric fut d'abord *ébloui par les lumières* ; il *n'aperçut* que de la soie, du velours, des épaules nues, *une masse de couleurs qui se balançait* aux sons d'un orchestre *caché par des verdure*s, entre des murailles tendues de soie jaune, avec des portraits au pastel, *ça et là*, et des torchères de cristal en style Louis XVI.

La deixis spatiale :

[...] des corbeilles de fleurs, posées sur des consoles *dans les coins* ; – et, *en face*, après une seconde pièce plus petite, on distinguait, *dans une troisième*, un lit à colonnes torsées, ayant une glace de Venise à son chevet.
 Frédéric, s'étant *rangé contre le mur*, regarda le quadrille devant lui.

La deixis de perception :

Frédéric, en *regardant* ces personnes

Dans l'exemple Ia, le point de vue change d'un long plan narratif à un gros plan narratif, d'une perspective panoramique à une perspective simple et individualisante avec de nombreux détails : Frédéric regarde le quai, le bateau

et la foule de gens qui bougent et embarquent. La perspective est alors connectée expressivement à l'œil de Frédéric qui se comporte comme un zoom filmique-narratif, mais elle individualise désormais les passagers et les parties du bateau, changeant les pensées et les sentiments de Frédéric (« Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures [...] »). L'objet d'une individualisation totale et des personnages centraux par le pseudo-œil-appareil photographique-rélecteur de Frédéric est Mme Arnoux, que Frédéric perçoit comme une 'apparition', terme qui souligne l'acte de perception.

Cette scène est construite similairement à l'exemple Ib, dans lequel Frédéric rencontre de façon inattendue Mme Arnoux dans la rue : nous avons donc ici une focalisation totale et le contenu de la scène peut être plus banal et insignifiant que Frédéric le dit lui-même : « Elle ne lui avait pas tendu la main, n'avait pas dit un seul mot affectueux ne l'avait même pas invité à venir chez elle, n'importe ! Il n'eût point donné cette rencontre pour la plus belle des aventures [...] » (Flaubert : *ES* 1869/1964 : 261).

Cette scène a certains termes de perception en commun avec ceux de l'exemple Ic, lorsque Frédéric entre dans la salle de bal et est ébloui par les lumières de la pièce : « Frédéric fut d'abord ébloui par les lumières ; il n'aperçut. » Nous voulons appeler ce genre d'écriture '*transversé*' ou '*transversal*'. A cause de ce type d'expression basée sur une deixis forte et performative, nous avons une 'écriture performative' : l'annonce et l'anticipation du cinéma.

Mais nous avons en même temps un acte 'transmédial' car, en arrivant à la limite du pouvoir de représentation du langage, Flaubert transgresse le contexte du langage et de l'écriture. La concentration et l'itération de la deixis de l'espace et de la perception tout au long du roman peuvent être interprétées comme un effort désespéré de la part de Flaubert, à vouloir transformer les images narratives-textuelles en images visuelles. La répétition a aussi une fonction métatextuelle et métamédiatique : l'impossibilité de l'écriture de produire des images en mouvement marque l'interface entre la sémiotique textuelle et un média arrivant prochainement et donc encore inconnu : le cinéma.

2. « L'aleph » et « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges : de la représentation à la 'présence' ou la création des médias ; de l'hypermonde et des 'mondes multiples'

Exemple IIa : Le web

J'en arrive maintenant au ventre ineffable de mon récit ; ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé

que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? [...] Peut-être les dieux ne me refuseraient-ils pas de trouver une image équivalente, mais mon récit serait contaminé de littérature, d'erreur. Par ailleurs le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini. En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces ; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage. J'en dirai cependant quelque chose.

A la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus au début qu'elle tournait ; puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose [...] équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. (« L'Aleph », OC, I, 1993 : 662)⁶

Borges, ici le narrateur, affirme trois aspects importants dans le contexte de notre argumentation :

- a) Il est non seulement impossible au langage de reproduire la simultanéité car il peut uniquement l'imiter, mais le cas dont Borges s'occupe dans L'Aleph implique la notion de temps et d'espace délimités et infinis et c'est pour cela que le narrateur ne peut décrire un phénomène physique qui n'a pas de limites dans l'espace et dans le temps : « *L'énumération, même si elle est partielle, de l'infini* »/« *sans superposition et sans transparence* » (« L'Aleph », OC I, 1993 : 662). On retrouve cette idée d'infinitude dans « Le livre de sable » : « *Il me dit que son livre s'appelait le*

⁶ « Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato ; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten ; ¿ cómo transmitir a los otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca ? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble : la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces ; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo : lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. [...] »

« En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria ; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. » (« El Aleph », OC I, 1989, 624-625)

Livre de sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin » (OC II, 1993 : 552).

- b) Le langage ne peut décrire un monde rhizomique, virtuel et simultané où tous les objets et les phénomènes existent en même temps, ceci simplement à cause de sa syntaxe causale et successive « *je devrais écrire est successive car le langage est successif* » (« L'Aleph », OC I, 1993 : 662), et la langue signifie toujours, par sa structure linéaire et hiérarchique, une réduction et destruction de l'infini, ce que Borges appelle « la transparence », observée dans l'Aleph : « *mais mon récit serait contaminé de littérature, d'erreur* » (ibid. OC I 1993 : 662).
- c) Nous avons une énonciation qui est dans notre contexte la plus importante car elle marque et rend évident le moment précis du passage et de la transgression de la littérature à un autre média qui pose en même temps, dans le contexte limité de l'écriture et du langage, le « problème » qui consiste à sortir de la littérature pour créer un autre média, un autre monde pour lesquels il n'existe pas de solution : « *Et d'ailleurs, le problème central [...] est insoluble* » (« L'Aleph », OC I, 1993 : 662). Cette énonciation a affaire avec l'étonnement et la perplexité du narrateur qui ne résulte pas des objets et des phénomènes qu'il voit. Non pas concernant les objets et les phénomènes qu'il voit, *mais* la façon par laquelle le monde qu'il voit est construit, le lieu ou le non-lieu que les objets, les personnes, les événements, etc. occupaient dans l'Aleph : « *J'ai vu dans cet instant illimité des millions d'actes délicieux et horribles et aucun d'eux ne m'a étonné autant que le fait que tous occupaient le même moment, sans superposition et sans transparence* » (« L'Aleph », OC I, 1993 : 662).

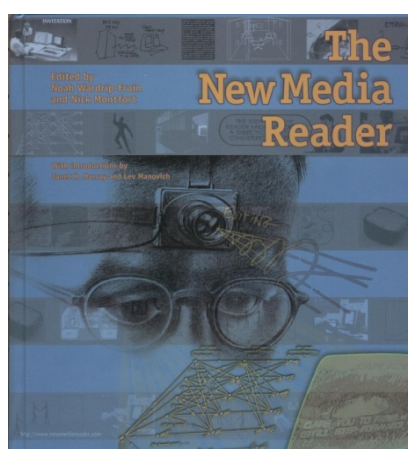
Cela est précisément la description de cette distribution, de ce non-lieu, qui échappe à la littérature : la description de la structure du monde qui transgresse toute l'expérience, notamment celle réalisée et créée par le langage. A ce moment-là, Borges prend conscience du fait que le langage a une réelle limite médiale ou de médiatisation, et évoque un autre monde, virtuel, lorsqu'il parle d'un monde sans « superposition » et sans « transparence ». Ces termes font aussi partie de la théorie générale de la physique post-quantique d'Everett et de l'interprétation de DeWitt (1970) qui s'en suit, reproduisant l'idée d'un monde qui se « fissure ».

Les questions que le lecteur se pose à lui-même sont : quel monde Borges a-t-il dans l'esprit et comment est-ce qu'il peut le réaliser ? Aujourd'hui, la réponse est : le web et la « théorie des mondes multiples ». Et bien sûr, même si le web est une analogie et une métaphore car le monde entier créé par Borges est réellement infini et fondé dans « l'incertitude », le web est un monde infini-fini basé sur une structure binaire. Borges a, au contraire, un hypertexte radicalement différent dans l'esprit, comme le démontre cet ex-

emple : « La ligne est composée d'un nombre infini de points ; le plan, d'un nombre infini de lignes ; le volume, d'un nombre infini de plans ; l'hypervolume, d'un nombre infini de volumes... » (« Le livre de sable », *OC II*, 1993 : 550).⁷

Le monde qui est prédit par Borges est un 'hypermonde' construit sur le système de l' 'hypertexte' ou de l' 'hypermédia' (termes créés par Th. Nelson en 1963 et publiés en 1965), qui correspondent à son terme d'« hypervolume ».

Et une fois de plus : il n'est pas important – comme Murray dit dans son article du livre avec le titre



que les « ingénieurs » ne travaillent pas avec l'artefact lui-même et qu'ils travaillent avec des « métaphores et des analogies culturelles » étant capables de changer le monde « pour exprimer l'ampleur du changement, la forme du média encore invisible ». Ces « paysages imaginaires d'informations, ces écritures d'histoires et ces essais » que les « conteurs et théoriciens » créent, deviennent beaucoup plus tard « des plans pour les systèmes réels ».⁸

⁷ « La línea, por breve que sea, consta de un número infinito de puntos ; el plano, por breve que sea, de un número infinito de líneas ; el volumen, de un número infinito de planos. La geometría tetradimensional ha estudiado la condición de los hipervolumenes. » (*OC II*, 1989 : 68)

⁸ « The engineers draw upon cultural metaphors and analogies to express the magnitude of the change, the shape of the as yet unseen medium. The storytellers and theorists build imaginary landscapes of information, writing stories and essays that later become blueprints for actual systems. » (Murray 2003 : 5 ; voir de Toro 2008 : chapitre 11).

Exemple IIb : Les mondes multiples

Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent.

[...]

Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent, chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent : par exemple, vous arrivez chez moi, mais, dans l'un des passés possibles vous êtes mon ennemi ; dans un autre, mon ami.

[...]

Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse *toutes* les possibilités.

Dans tous, articulai-je non sans un frisson, je vénère votre reconstruction du jardin de Ts'ui Pen et vous en remercie. (« Les Jardins aux sentiers qui bifurquent », *OC* I, 1993 : 506, 507, 508)⁹

Les mondes multiples de Borges sont ceux

[...] qui nie l'existence des champs classiques séparés et affirme qu'il est raisonnable de parler d'un vecteur d'état pour l'univers tout entier

[...] la division continue de l'univers en une multitude mutuellement inobservable, mais donnant un résultat définitif et dans la plupart de ce que les lois quantiques statistiques familières ont trouvé. (DeWitt/Graham 1973 : v ; ma traduction)¹⁰

⁹ *En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras ; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta – simultáneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.*

[...]

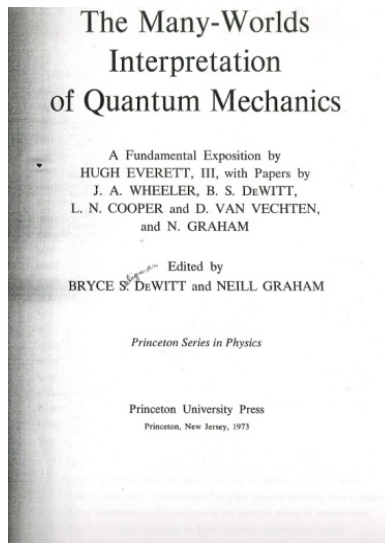
En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren ; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen : por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.

[...]

*Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (« El jardín de senderos que se bifurcan », *OC* 1989, I : 478-479)*

¹⁰ « [...] that denies the existence of a separate classical realm and asserts that it makes sense to talk about a state vector for the whole universe.

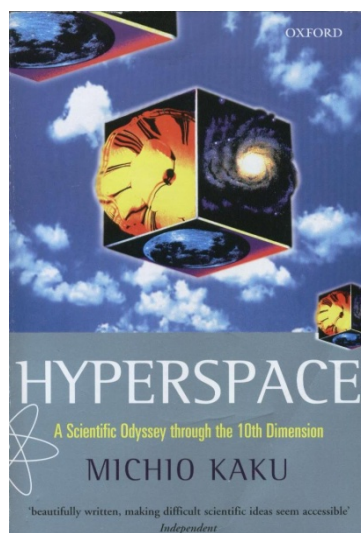
[...] continual splitting of the universe into a multitude of mutually unobservable but yielded a definite result and in most of which the familiar statistical quantum laws hold. » (DeWitt/Graham 1973 : v)



“... a picture, incomplete yet not false, of the universe as Ts’ui Pên conceived it to be. Differing from Newton and Schopenhauer,... [he] did not think of time as absolute and uniform. He believed in an infinite series of times, in a dizzily growing, ever spreading network of diverging, converging and parallel times. This web of time – the strands of which approach one another, bifurcate, intersect or ignore each other through the centuries – embraces every possibility. We do not exist in most of them. In some you exist and not I, while in others I do, and you do not, and in yet others both of us exist. In this one, in which chance has favored me, you have come to my gate. In another, you, crossing the garden, have found me dead. In yet another, I say these very same words, but am an error, a phantom.”

Jorge Luis Borges, *The Garden of Forking Paths*

Plus tard, j'ai puisé dans un autre texte intitulé *Hyperspace* :



que j'ai reçu peu avant que je finisse mon livre *Borges infinito. Borgesvirtual* (2008). Celui-ci a été publié en 1994 par le célèbre physicien théorique du City College de New York, Michio Kaku, le fondateur de la *théorie de champs de cordes*. Kaku écrit :

En 1957, le physicien Hugh Everett évoqua la possibilité que durant l'évolution de l'univers, celui-ci s'est continuellement 'fendu' en deux, tel un embranchement sur une route. Dans un univers l'atome d'uranium ne s'est pas désintégré et le chat n'a pas été abattu. Dans l'autre, l'atome d'uranium s'est désintégré et le chat a été abattu. Si Everett a raison, il y a un nombre infini d'univers. Chaque univers est lié aux autres par un réseau d'embranchements sur une route. Ou comme l'écrivain argentin Jorge Luis Borges l'a écrit dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, 'le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs.' (1994/1999 : 262)¹¹

¹¹ « In 1957, physicist Hugh Everett raised the possibility that during the evolution of the universe, it continually 'split' in half, like a fork in a road. In one universe, the uranium atom did not disintegrate and the cat was not shot. In the other, the uranium atom did disintegrate and the cat was shot. If Everett is correct, there are an infinite number of universes. Each universe is linked to every other through the network of forks in the road. Or, as the Argentinian writer Jorge Luis Borges wrote in *The Garden of Forking Paths*, 'time forks perpetually toward innumerable futures'. (1994/1999 : 262)

En préparant le présent article, je découvris un travail de Deleuze de 1968 dans lequel il découvre de son côté la puissante idée de Borges d'un monde étendu à l'infini. Une idée qu'il appela, en 1980, « rhizome » :

Sur ce jeu de la différence et de la répétition, en tant que mené par l'instinct de la mort, nul n'est allé plus loin que Borges, dans toute son œuvre insolite : 'Si la loterie est une intensification du hasard, une infusion périodique du chaos dans le cosmos, ne conviendrait-il pas que le hasard intervînt dans toutes les étapes du tirage et non point dans une seule ? N'est-il pas évidemment absurde que le hasard dicte la mort de quelqu'un, mais que ne soient pas sujettes au hasard les circonstances de cette mort : la réserve, la publicité, le délai d'une heure ou d'un siècle ? ... En réalité *le nombre des tirages est infini*. Aucune décision n'est finale, toutes se ramifient. Les ignorants supposent que d'infinis tirages nécessitent un temps infini ; il suffit en fait que le temps soit infiniment subdivisible... Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses solutions se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable *Ts'ui Pên*, il les adopte toutes – simultanément. Il *crée* ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang par exemple détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent échapper, tous deux peuvent mourir, etc. Dans l'ouvrage *Ts'ui Pên*, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations'. (Deleuze 1968 : 152s.)

Le cas de Borges n'est pas seulement un cas qui doit être contextualisé dans les phénomènes de transmédiatité, mais aussi dans le développement de la transculturalité ainsi que dans certains sens de ces termes : Borges doit tout d'abord être considéré comme quelqu'un qui – dans les travaux dont nous avons ici fait allusion – ne dialogue pas seulement avec la littérature, la culture ou la tradition scientifique argentine ou latino-américaine, mais avec la tradition européenne. Dans « Tlön Uqbar, Orbis Tertius », il traite de Johannes Valentinus Andreä via les essais de De Quincey à propos de ce dernier. Il traite aussi des traditions littéraires de Paracelse et se trouve en dialogue avec les théorèmes venant de la philosophie et particulièrement des sciences exactes et naturelles qui lui permettent de développer un concept totalement nouveau du 'texte', de la 'littérature' ainsi que d'un monde et d'une littérature virtuels (et non plus d'une littérature fantastique mimétique traditionnelle). En transcendant les frontières culturelles habituelles, il crée, comme nous l'avons décrit, des nouveaux espaces culturels et des nouveaux systèmes de connaissance. Sa littérature peut être décrite comme déterritorialisée dans les deux sens : les genres du changement de média, de la littérature aux médias et à la physique, et de la culture locale à la culture globale.

3. Stratégies transmédiales-hybrides et transculturelles dans l'œuvre de Frida Kahlo

3.1 Le 'journal intime' de Frida Kahlo : 'écrit-picture'¹²

Kahlo écrivit son *Journal* pendant les dix dernières années de sa vie, de 1944 à 1954, et créa avec celui-ci un nouveau concept de genre : le 'journal intime', une perméabilisation entre l'écriture et la peinture ainsi qu'un nouveau concept d'écriture et de 'peinture' semblant changer leur fonction et leur statut. Elles deviennent interchangeable. L'écriture et la peinture sont organisées en fonction de leur pouvoir gestuel et visuel et de leur capacité performative de représentation : la peinture se transforme elle-même dans l'écriture et *vice versa*. Les deux structures forment un monde infini de signes ; ils sont essentiellement des signes qui se trouvent eux-mêmes dans une tension permanente et ils forment une structure, que j'aimerais appeler 'écrit-picture' ou 'pictor-graphie', qui maintient l'autonomie des deux médias et souligne leur processus individuel aussi bien performatif que transmédia. Par cette stratégie, Kahlo montre intentionnellement qu'elle n'est pas en train de produire un 'journal intime' au sens traditionnel, mais une représentation, une simulation d'un nouveau genre, du 'journal intime'. Cela montre en même temps la *constructivité* et le *caractère procédural* du *Diario*. Bien sûr, le *Diario* partage l'auto-référentialité d'une conscience qui est son propre objet de représentation et c'est ainsi que le journal est relié à son expérience individuelle et peut être considéré comme un témoignage personnel. Mais ici, le *Diario* n'est pas seulement un document de souvenirs, ni un simple rapport intime, ni une sorte de valve cathartique spéciale, ni une auto-analyse, mais une série aléatoire de couleurs et de signes aux multiples significations. Elle envoie le signal référent d'une telle façon que le témoignage devient secondaire par rapport à la structure, l'intimité atteint le statut du média et est transformée en un phénomène visuel. Le *Diario* n'est plus seulement que le reflet du 'réel' évoqué, c'est ici la simple autobiographie, mais la somme des stratégies de 'distanciation' (*Verfremdung*).

La vie, ou le réel supposé dans l'autobiographie, est transformée en 'pictor-graphie' correspondant à l'esprit du graffiti : dans un mélange indivisible de lettres et d'images. Nous retrouvons dans le *Diario* des thèmes divers et hétérogènes ainsi que des déclarations politiques, personnelles et culturelles, des lettres, la représentation du corps, un dialogue avec la propre peinture de Kahlo et avec celle d'autres peintres de son temps, une liste de termes auxquels elle attribue des signifiants et un jeu de mots provenant du nahuatl,

¹² Dérivé d'écriture et du latin 'pictura'.

comme Xocolatl ou Xolotl, à travers lequel Kahlo ouvre un monde multiculturel et ambivalent. Il y a des déclarations métatextuelles et métapicturales que nous retrouvons parfois dans le titre du dessin ou dans certains concepts. Les différents médias, l'image-texte et l'écriture-image, se trouvent eux-mêmes dans une tension constante de laquelle résulte un journal intime 'écrit-picture' ou un '*diario de imágenes*' (Fuentes). Les images, dans le *Diario*, ont souvent des origines dans la peinture ; ou, à l'inverse, elles posent la base de peintures ultérieures. Elles sont des modèles ou des ébauches, des ornements, des collages et des artefacts autonomes. Nous avons un 'journal-peinture' avec des images, des textes, des textes avec des tâches de couleur, des pages où le titre réunit l'image et l'écriture. Ce processus est par définition transmédiat car il maintient la tension et l'autonomie entre les différents systèmes de sémiotiques et produit une propagation typographique en utilisant des lettres, des couleurs, des sortes de stylo, des crayons de cire, de l'encre et des aquarelles de types et de tailles différents. La typographie occupe une place privilégiée car elle a une fonction de modélisation au macro-niveau et au micro-niveau et est, de cette façon, un principe constitutif pour la production de sens. Ainsi, la '*pictor-graphie*', le papier, la couleur, la structure des images et l'écriture visualisent et structurent la vue dans des directions différentes.

Le *Diario* commence par une auto-citation ou une auto-méta-réflexion et par la déconstruction du genre du « journal intime ».



Diario de Frida Kahlo, 1916
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Nous voyons une peinture encadrée dans la page avec l'intention éventuelle de donner aux différents fragments hétérogènes une unité de composition :

Le premier fragment est la lettre de couleur fuchsia datée de 1916 ; le second est la colombe entrelacée dans la bande ou le ruban rose sur le pilier du cadre ; le troisième sont des fleurs en forme de guirlande ; le quatrième est le cadre qui pourrait être fait de porcelaine ou de bois peint ; le cinquième est le cadre linéaire qui encadre la photographie ; le sixième est la photographie de Kahlo ; et le septième est l'arrangement floral.

La date a été interprétée par rapport à la biographie : Kahlo aurait voulu rappeler le début de sa poliomyélite à l'âge de six ans et a voulu par-là insinuer qu'elle est née en 1910 (et non pas en 1907) afin de faire coïncider sa naissance avec le début de la révolution mexicaine. Nous avons ici une sémantisation et une mise en scène ou une représentation mythique de la date. Une autre version très populaire de cette date de naissance fictive est la référence que l'on trouve à la page 82 du *Diario*, où Kahlo écrit au sujet de l'« *amiga imaginaria* ».

L'anachronisme temporel a également été interprété comme une expression de la partie « irrationnelle » (qui selon l'interprétation de la ligne de recherche biographique vient apparemment du surréalisme ! ?) de la conscience de Kahlo, comme une erreur consciente ou inconsciente qui montre sa négligence pour les « faits rationaux » et comme une « manifestation de son sens de l'irréalité » dans le cadre d'un « collage [...] de caractère sentimental », comme nous pouvons le lire dans une interprétation d'ordre biographique, très rependue dans la recherche sur Kahlo, de Sarah M. Lowe (1995 : 202), l'une des nombreuses spéculations problématiques sur le *Diario* qui laissent le lecteur perplexe. Kahlo sur le divan de Freud !¹³

Le type de construction médiatique de cette première page du *Diario* de Kahlo représente une sorte de programme esthétique, ou de stratégie médiatique, également valable pour les peintures de Kahlo, de sorte que le journal et les peintures forment tous deux une unité dispositive. Nous trouvons ici *pars pro toto* tous les éléments typiques de l'art de Kahlo et de ses stratégies de composition. Nous avons premièrement l'autonomie des éléments ; deuxièmement la tension entre ceux-ci ; troisièmement l'hétérogénéité (couleurs, types de lettres, photographies, dessins et peintures différents) ; et quatrièmement la publication des notes du journal.

Depuis le début du *Diario*, les « *peintures font de la peinture avec les lettres, les lettres font des lettres avec la peinture* » et la tendresse, la délicatesse et la douceur de la guirlande de fleurs contrastent avec l'exubérance de l'arrangement floral mexicain ; la construction de la trame contraste avec les éléments naturels et la colombe ; la photographie contraste avec le cadre et sort de celui-ci en faisant des lignes ; et ainsi de suite. Tous les éléments se

¹³ Voir ma critique (2007, 2008, 2012) sur cette ligne d'interprétation biographique.

trouvent eux-mêmes aux interfaces des différents systèmes et forment un système transmédiat. En plus de cela, il y a une duplication de la peinture dans la peinture, du cadre dans le cadre, où la photographie se perd dans les profondeurs ou les abîmes ; il y a une dissolution de la barrière entre la peinture et le cadre, un décentrement méta-réflexif de la composition ayant pour fonction de montrer une esthétique de transgression au spectateur ou au lecteur. Nous avons une double mise en scène : d'un côté la 'mise en scène'/'performance' et une 'mise en abyme' de la composition tel un 'montage', et de l'autre côté le plaisir infini de Kahlo à se mettre en scène elle-même et son corps.

La photographie a, dans ce contexte, une fonction prédominante dans cette composition et dans toute l'œuvre de Kahlo. C'est un point de départ de la réflexion, une source d'inspiration et de mystification d'elle-même, comme le montre le fait qu'elle ait mis son image dans une carte postale dans la tradition de l'art votif. Son corps est comme le Christ avant la crucifixion et un rayon de lumière tombe sur sa tête, lui donnant l'auréole d'une divinité.

L'art, le journal intime, le montage, la citation et la méta-picturalité forment un *artefact* et proclament un programme. C'est pourquoi l'interprétation de cette première page est représentative de toute l'œuvre de Kahlo dans un sens particulier : beaucoup d'objets ne sont pas des *représentations* mais *ils sont ce qu'ils montrent*. Cela signifie qu'ils sont *présentationnels* (Barthes 1973) et non pas une projection mimétique de la réalité. Ils ne sont ni une métaphore, ni une allégorie, ni une substitution, ni une chose secondaire ; *ils sont ce qu'ils sont*. Peut-être que nous pouvons maintenant mieux comprendre la déclaration de Kahlo disant que sa peinture n'est pas surréaliste, « je ne soigne pas, mais je peins ma réalité » (« *no sueño, sino pinto mi realidad* ») car l'objet lui-même s'impose sur la réalité, surmontant la réalité mimétique. Ce n'est pas la réalité mais l'hyperréalisme : *Kahlo comme son propre objet d'art*.

Un autre exemple d'un montage-scénification magistral et de transmédiatité est la carte postale avec une photographie érotique insérée au milieu du texte.



Frida Kahlo : « Carte postale érotique »
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/
 VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Encore une fois, Kahlo utilise une photographie comme média de référence : Nous voyons ici une femme à moitié nue se contemplant dans le miroir et touchant son corps sensuellement. Avons-nous ici une scène privée ou se trouvant dans une maison close ? Kahlo conserve cette ambiguïté de la photographie-carte postale. Nous avons ici un triplement des femmes : l'originale est placée au premier niveau et est dupliquée à travers la réflexion. L'installation donne un caractère spatial et visuel à toute la composition ; elle introduit une sorte de troisième dimension. Nous obtenons par ce processus de reproduction de la femme une potentialisation d'éléments sexuels et érotiques et du désir du spectateur. L'originale est ensuite peinte par Kahlo et redessinée de sorte que la photographie-carte postale soit en partie transformée en une peinture, mais ceci sans perdre son autonomie. Les mots dessinés avec des typographies et des couleurs différentes autour de l'installation médiatique forment une autre composition picturale. Le texte n'a pas de relation directe avec le montage, seuls les lexèmes « sexe », « amour », « sourire », tendresse » (« *sexo* », « *amor* », « *sonrisa* », « *ternura* ») appartiennent au champ sémantique érotique. Les grosses lettres rouges sont un palimpseste visible et transparent qui permet au spectateur de voir certains détails et de découvrir les différents niveaux.

Ce montage est réalisé dans un contexte transmédiat et transculturel évident et comporte aussi des références évidentes au *Meninas* de Velásquez, où le peintre prend les deux rôles : celui du peintre et celui du spectateur, afin de montrer que ce qui est normalement caché au spectateur est le processus de création. La composition miroir fait du spectateur ou de l'observateur un voyeur hédoniste.

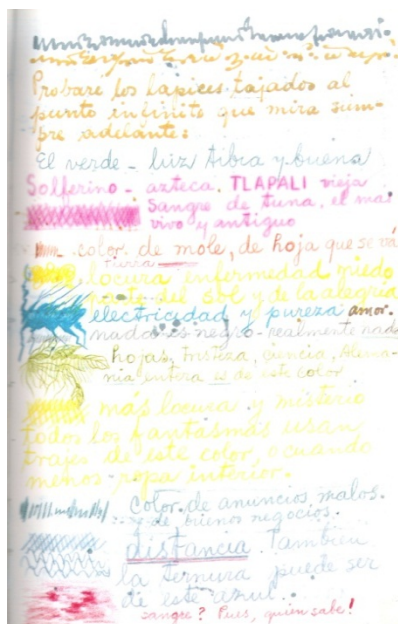
Nous trouvons une autre référence transculturelle en relation avec les dessins d'Artaud (dans Derrida/Thevenin 1986 : 229 et dans Derrida 2002 : 15), et plus spécifiquement le « Portrait de Jany de Ruy » :



Portrait de Jany de Ruy 101 229
Antonin Artaud : « Dessin », 1947
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Kahlo utilise la même esthétique et la même technique que dans le *Diario*. Dans le dessin d'Artaud, le visage sur le côté supérieur droit est aussi retouché avec la couleur bleue, et est encadré par des lettres qui ne sont pas directement reliées au portrait.

Le prochain et dernier exemple de transmédialité et de transculturalité, une page du *Diario* de Kahlo, montre une grande affinité avec les compositions d'Artaud qui est une dissémination de typographie et de signification. Kahlo attribue différentes humeurs et différents états émotionnels aux couleurs de façon très symboliste. Certains mots se dissolvent eux-mêmes dans les lignes confuses et froissées.



Diario de Frida Kahlo
© Banco de México Diego Rivera &
Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn
2013



Antonin Artaud : « Sort à Sonia Mossé »,
14 mai 1939
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

3.2 Les peintures de Frida Kahlo : Scénifications, Masques, Interpicturalité, Transpicturalité, Transculturalité

Les peintures de Frida Kahlo peuvent être classifiées en au moins quatre groupes : premièrement celui d'un *grand format panoramique avec un caractère narratif et scénographique* et avec une forte mise en scène où nous avons des motifs sur Diego de Rivera ou de sa peine physique, de sa fertilité, de son identité mexicaine, etc. ; deuxièmement celui des peintures d'une *présentation corporelle sous forme totale ou partielle* dans la tradition générale du portrait, avec de très claires recodifications et avec un fort autoportrait, où Kahlo se présente elle-même dans différentes postures, avec des vêtements, des bijoux, une flore et une faune différents et jouant avec des perspectives différentes. Dans chacune de ces peintures, le visage de Kahlo est comme un masque immuable contrastant avec le drame de la situation décrite et représentant son énorme peine. Le visage immuable n'accentue pas la souffrance et sa transformation en un masque ; troisièmement, celui de la *performance* ou de la *scénification de concepts culturels* motivée par son expérience aux USA (1930-1933) et à Paris (1939) et par sa connaissance de l'Avant-garde

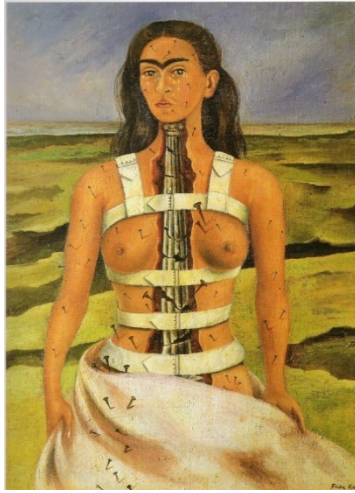
européenne, où elle joua avec les différences culturelles et avec les concepts politiques, mythologiques et identitaires ; et quatrièmement, celui des natures mortes. Cette classification n'est pas à considérer comme dogmatique ; les quatre catégories sont perméables. Nous avons par exemple des images appartenant à deux groupes, comme « La colonne brisée » (1944) qui appartient au premier et au second groupe.

Chaque travail de Kahlo possède bien sûr des éléments biographiques, mais ils sont *transformés en un matériau artistique*, en une « argile pour faire de l'art » qui entre alors en dialogue avec le monde de l'art, comme Borges le disait toujours (vid. de Toro 2008). Ces éléments biographiques dépassent définitivement le pur élément biographique et doivent être considérés comme des matériaux pour les stratégies d'« inter picturalité » ou d'« inter médialité », de « trans picturalité » ou de « trans médialité ».

En considérant notre modèle exposé plus haut, nous comprenons par « inter picturalité » ou « inter médialité » le dialogue entre les peintures de Kahlo au sein de son propre travail. C'est son travail dans le cadre d'un « *processus en série aléatoire* » ou d'une autoproduction avec des variations, des amplifications et des transformations de ses propres éléments.

Nous comprenons par « trans picturalité » ou « trans médialité », le dialogue entre les peintures de Kahlo avec les peintures d'époques et de peintres différents tout en gardant l'autonomie et la tension entre les différents systèmes.

Ce n'est pas ici le binaire (culture mexicaine face à l'Avant-garde européenne) qui s'applique, mais des relations nomades hybrides, comme pour le cas de l'image 46 : « Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les États-Unis », 1932.



Frida Kahlo :
« La colonne brisée », 1944
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Diario de Frida Kahlo
« Je suis la DESINTEGRATION »
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Le terme 'brisé' ('*roto*') est d'un côté le lien avec la peinture « La colonne brisée » mais aussi d'un autre côté le lien avec le dessin « La colombe fit une erreur » du *Diario*, où celle-ci quitte le vagin librement à la vue du spectateur, au contraire de la peinture. Le terme 'brisé' ('*roto*') est aussi relié au dessin « Je suis la DESINTEGRATION » dans le *Diario*. D'un côté, le terme 'brisé' ('*roto*') relie cette représentation au dessin du *Diario* « Les ailes froissées ».



Diario de Frida Kahlo
 « Ailes brisées »
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Diario de Frida Kahlo
 « La colombe fit une erreur »
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dans le dessin « La colombe fit une erreur », nous avons l'indication « Ap-
 pui 2 » qui représente une sorte de corset soutenant la jambe gauche et qui
 entre en dialogue avec la peinture « La colonne brisée ». La gorge du person-
 nage dans « La colonne brisée » lie cette peinture aux dessins « Les ailes bri-
 sées » et « La colombe fit une erreur ».

En plus de cela, nous ne détectons pas seulement les relations interpictu-
 rales mais aussi les relations transpicturales de ces dessins et peintures carac-
 térisés par le mélange du corps humain et des artefacts, avec « La girafe en
 feu » (1936) de Dalí, « La femme chancelante » et « Sainte Cécile ou Le pia-
 no invisible » de Marx Ernst, cette dernière étant dans une sorte de corset de
 briques :



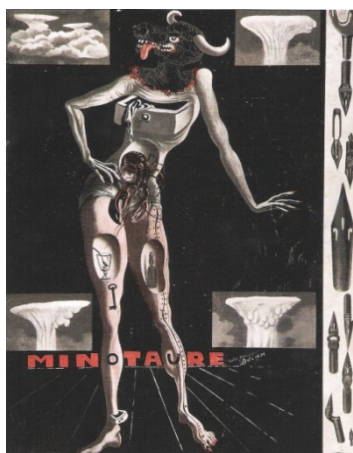
Salvador Dalí :
« Giraffe en feu », 1936/37
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Max Ernst :
« La femme chancelante », 1923
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Le principe de composition est un principe aléatoire en série avec des références évidentes à des arts externes. Dans « Je suis la DESINTEGRATION », nous avons une scénification et une transformation du mythe du Minotaure qui est symbole de fertilité, de fantasme érotique, de désir, de plaisir sensuel, d'horreur, d'Eros et de Thanatos, en un Minotaure féminin et hermaphrodite, lié à la femme statue de laquelle tombent de nombreuses parties du corps.

Kahlo place la mythologie grecque dans la tradition du surréalisme, comme le « Minotaure » (1936) de Dalí, et la recodifie dans son monde symbolique (sans être un peintre surréaliste).



Salvador Dalí : « Minotaure », 1936
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Les parties du corps qui volent tout autour et tombent, montrent un lien avec la peinture de Kahlo dans le *Diario* et un lien avec un motif surréaliste récurrent : à la *pittura metafisica* de De Chirico, et par exemple à l'autoportrait métaphysique :



Diario de Frida Kahlo
 © Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/
 VG Bild-Kunst, Bonn 2013



Giorgio de Chirico
 « Compositions métaphysiques
 (Auto- portrait métaphysique) »,
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Nous avons déjà mentionné que « La colonne brisée » de 1944 a été interprétée de façon autobiographique. Mais cette information n'est pas capable d'expliquer quoi que ce soit sur la composition de la peinture. C'est pourquoi Westheider (2006 : 19) pose la question fondamentale : pourquoi est-ce que Kahlo peint la femme à moitié nue dans un paysage en désolation ? Et pourquoi n'a-t-elle pas peint sa colonne vertébrale mais une colonne ionique ? Nous pourrions également demander pourquoi est-ce qu'elle a peint un Minotaure féminin et hermaphrodite ? On trouve quelques réponses dans le contexte de l'art dans beaucoup de relations transpicturales et transmédiales à travers lesquelles Kahlo maintient une tension entre un 'déjà vu' et quelque chose de nouveau. Nous avons un processus de 'différence' ou de 'mimétisme', et Bhabha le définit, en suivant Lacan et Derrida, « comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait » (1994 : 86sq.). Lacan (1966 : 284) décrit ce type de processus, que j'ai appelé 'altérité', comme « un degré second de l'altérité » et comme « [...] *le travesti, le camouflage, l'intimidation* ». Ceci est contraire au concept harmonisant de Freud « Où était le Ça, le Moi doit advenir » (« *Wo Es war, soll Ich werden* »), dans le sens de « *Versöhnung* », c'est-à-dire de « réconciliation ». Lacan ajoute à ceci que le mimétisme « [...] *donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un lui-même qui est derrière* » (Lacan 1964/1973 : 92). Cette définition du 'mimétisme' montre clairement que le concept ne doit pas être confondu avec celui de la 'mimésis' ou une simulation au sens traditionnel, mais il faut le comprendre à la façon de Derrida (1972 : 30) : comme « [...] *nous savons ici quelque chose qui n'est plus rien, et d'un savoir dont la forme ne se laisse plus reconnaître sous ce vieux titre* » (vieux titre A. de Toro 1999, 2002). Kahlo n'est donc pas une imitatrice de l'Avant-garde européenne ; c'est pour elle seulement un point de départ pour créer son propre monde. Kahlo a cité les avant-gardistes et les interprètes dans sa localité, les a déconstruit, par exemple quand elle introduit une sorte de pseudo-prothèse, une sorte de machine qui n'est pas précisément la machine surréaliste, mais la machine Artaud-Deleuze-Guattari, la même machine-corps de Francis Bacon qui partage le monde de Frida Kahlo (vid. plus bas la figure 43 : « Peinture », 1946 ; figure 44 : « Autoportrait », 1973).

Artaud (1974 : 25-64) concevait le concept de « corps sans organes », développé ensuite par Deleuze/Guattari (1972/1973 ; 1980 ; Derrida 2002 : 19sq.), comme une machine désirante. Artaud développa aussi le concept de peinture comme '*présentationnalité*' (concept qu'utilise aussi R. Barthes dans *Le plaisir du texte* 1973), comme « *un coup aléatoire* », unique et qui ne peut se répéter, comme insiste Derrida (2002). Il insinue aussi par ce terme une auto-réappropriation du corps, la libération et l'émancipation du corps, un fonctionnalisme et une subordination. Le corps est conçu comme matérialité et produit

son propre langage, son propre message et sa propre vérité. C'est aussi l'esthétique que nous voyons dans les peintures de Kahlo : elle ne subordonne pas le corps au langage mais laisse le corps parler de lui-même, par la sensualité, la respiration, la chair, la voix, tel un « corps-écriture-corps-image », un « corps sans organe », un « corps-peau-corps », un « déguisement du corps avec des masques en série différents et aléatoires » et une « corps-artefact-installation ». Le caractère hybride du corps, le processus hybride de la présentation du corps et le principe aléatoire, placent le corps à l'interface de la performativité et de l'auto-scénification, comme une copie sans original, comme une construction nomade. Le corps devient une cartographie, un filet qui offre des scénifications et des lectures diverses. Ici, le corps est la rampe de l'inscription et la spectacularité, il est la représentation, l'action et finalement, il est une figure de théorie culturelle dans le contexte postcolonial dans lequel sont inscrits l'histoire, l'hégémonie, le Soi et l'Autre, le colonialisme, le décolonialisme, le néocolonialisme et le post-colonialisme. Pour Kahlo, le corps est la place et la trace de la concrétisation de la mémoire, du désir, de la sexualité, du pouvoir et de la douleur. Kahlo représente dans ses peintures ce que j'ai appelé une « décorporalisation » et une « recorporalisation » (de Toro 2004 : 322) : le corps en tant que signifiant, comme dans les peintures de Francis Bacon.



Francis Bacon : « Triptyque-Mai-Juin », 1974
 © The Estate of Francis Bacon/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dans l'œuvre de Kahlo, le corps est au-delà du fonctionnalisme et de la subordination. Son corps représente, comme un « *corps sans organes* », l'improductivité, la stérilité, le non-père.

Enfin, les travaux de Kahlo, aussi bien le *Diario* que ses peintures, sont le produit d'une riche représentation inter- et transdisciplinaire sur la base d'un processus aléatoire en série et de stratégies transmédiales où de divers fragments et concepts de l'art, du corps et de la culture restent autonomes.

Son œuvre n'est définitivement pas seulement l'expression et la représentation de sa vie mais aussi un débat très intense avec l'Avant-garde de son temps et un dialogue avec d'anciens peintres. Son œuvre est une admirable recodification de cette Avant-garde et de la tradition de la peinture, et c'est la création d'une nouvelle forme d'expression. C'est pourquoi l'œuvre de Kahlo est toujours placée à l'interface des cultures, des écoles d'art, des genres poétiques et normatifs. Elle est, au contraire, très transculturelle et trans-médiale, comme les multiples références picturales que montre ce dernier exemple :



Frida Kahlo : « Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis », 1932
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Trust/VG Bild-Kunst 2013

Cette peinture a été interprétée, sur la base des opinions très négatives de Kahlo pendant sa visite aux USA, comme un concept binaire de la culture. Mais si nous analysons attentivement la composition, nous voyons que la description hégélienne du nouveau monde – une partie espagnole, catholique, non-développée et mythique, l'autre anglo-saxonne, protestante, illuminée et techniquement et économiquement prospère – est surmontée dans le personnage de Kahlo : elle n'est pas seulement au centre de la figure mais elle rassemble des éléments des deux cultures ; d'un côté ses cheveux noirs, ses bi-

joux et son drapeau mexicain ; de l'autre côté la robe traditionnelle occidentale, les longs gants et la cigarette comme signes de modernité.

Les câbles sont connectés aux racines des plantes. Nous pourrions bien sûr interpréter cette peinture comme une agression du monde rationnel et technique des USA envers le monde mythique mexicain. Mais à mon avis, il me semble important que le personnage de Kahlo ne divise pas la composition et ne l'unifie pas non plus, mais qu'il garde dans son corps à la fois des éléments hétérogènes et incompatibles.

4. Architecture, art, installations lumineuses et performatives, internet, virtualité¹⁴

Une installation lumineuse d'un monde virtuel (une rue où les voitures et les tramways passent et les personnes marchent) est projetée sur la façade d'un centre commercial à Hambourg (« *Lust for Life* », le passage de Hambourg Mönckeberg) ou sur les bureaux de Siemens à Berlin comme une « surface virtuelle ». Elle est installée en ligne pour être interactive, afin que les internautes puissent modifier la couleur (l'intensité et la vitesse du changement de couleur) ainsi que l'ordre de passage des voitures et des personnes.

Des systèmes, des moyens physiques de production et de changement de lumière, des processus artistiques, des technologies médiatiques, l'esthétique, un concept artistique et philosophique différents : tout cela se conjugue pour faire un monde purement virtuel qui soulève des questions de perception (Meier parle d'un « climat lumineux » ou d'une « peau numérique »). L'hybridation a lieu à la fois au niveau de l'objet (dialogue entre les médias/les systèmes de signes/les domaines) et au niveau de la discipline (l'analyse d'objets nécessitant des connaissances de base sur le domaine duquel les objets proviennent) :

¹⁴ Exemple d'un projet de Jürgen Meier (www.medienfueralles.de).



© Jürgen Meier : www.medienfueralles.de

En raison de ce type de projection, il était également possible de faire une visite virtuelle de ces magasins :



© Jürgen Meier : www.medienfueralles.de

Nous citerons en dernier exemple la projection du bâtiment administratif de l'VEAG à Berlin, Chausseestrasse 23.



© Jürgen Meier : www.medienfueralles.de

Dans les trois exemples que je viens d'énumérer, Meier a projeté une « surface virtuelle » où l'interaction des lumières et des couleurs a créé un paysage réel illuminé par des couleurs à l'intensité et à la rapidité différentes et par des ordres d'apparence différents produits par un ordinateur. Le spectateur peut aussi modifier arbitrairement la structure de cette surface avec son propre ordinateur. Les divers systèmes et les méthodes physiques de production et de réfraction de la lumière ainsi que les procédés artistiques, esthétiques et philosophiques, créent ce que Meier appelle un « climat lumineux » (*Lichtklima*) ou une « peau numérique » (*digitale Haut*) de comportement social dans les domaines de l'art et de l'architecture, générant une nouvelle conception du design. Les limites qui séparent traditionnellement ces zones sont traversées par un processus rhizomatique ou hybride de construction. L'hybridation se produit entre les différentes zones artistiques et les différentes disciplines.

5. Alejandro Tantanián : 'installation-performance', virtualité et hyperréalisme : Carlos W. Saenz

L'œuvre *Carlos W. Sáenz* a été jouée en 2003 au Festival des Arts de Bruxelles puis à Francfort, Berlin, Stuttgart et Bergen. C'est une œuvre borghésienne utilisant le dialogue pour créer un personnage imaginaire au sein de laquelle les objets connectés à la vie mystérieuse de celui-ci commencent à apparaître, vie d'un philanthrope autiste et mélancolique. Il y a même une adresse e-mail et les discours sur sa vie et sa biographie s'étendent comme

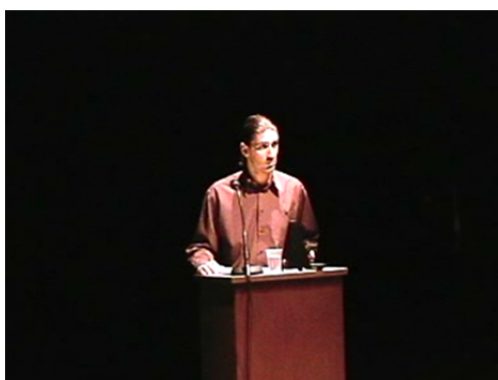
un rhizome. Les histoires variées naissent les unes des autres, bifurquant, se coupant, se diversifiant et se surpassant. L'histoire se déroule dans la rue Maza à Buenos Aires.

Il s'agit d'un spectacle d'« *installations* » présenté par quatre participants. Cet espace est localisé derrière le décor lui-même, il est rectangulaire, à gauche et à droite se trouvent des bancs pour les spectateurs. Au premier rang, nous avons Tantanián qui lit en anglais l'histoire de Sáenz (avec quelques extraits de texte en espagnol) comme dans une salle de conférence universitaire. Un rétroprojecteur, une présentation au rétroprojecteur, des projections de vidéos et des séquences de films différentes sont utilisées pour illustrer la conférence. A sa gauche se trouve un commentateur lisant des textes en allemand, en néerlandais et dans d'autres langues.



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Devant Tantanián, à l'autre bout de la pièce, se trouvent des instruments pour jouer de la musique en direct et dans un coin, il y a un autre commentateur parlant en français.



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Le centre, comme une sorte de corridor, contient des câbles qui s'embobinent à travers une série d'objets.



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Carlos W. Sáenz est né pendant une nuit d'agitation à Buenos Aires en 1956 et disparu mystérieusement pendant une autre nuit d'agitation, en 1985. Macchi, Rudnitzky et Tantanián découvrent accidentellement son travail dans le nouveau studio de Macchi sur la rue Maza, qui appartenait autrefois à Sáenz. Ils y découvrent une boîte avec les cartes et les dessins de Sáenz. Ce matériel les pousse à entamer une enquête dont le résultat est le spectacle qui est en train d'être regardé. Tatanián parle :

On sait très peu à propos de Carlos W. Sáenz après sa disparition une nuit d'orage en 1985. Il a laissé quelques traces, quelques noms, et une énigme.

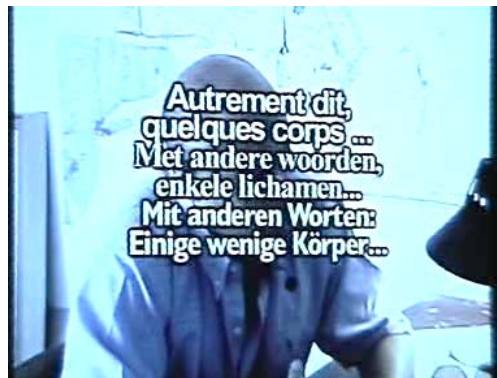
Hand-drawn floor plan of a house with various rooms and furniture labeled in Spanish. The plan includes a kitchen (cocina), living room (salon), dining room (comedor), and bedrooms (camaras). It also shows a bathroom (baño), a terrace (terrazza), and a garden (jardín). The drawing is done in blue and red ink on a grid background.

L'enfance de Sáenz est décrite : comment son père meurt, écrasé par Augusto Pérez Diez de Menoza, un héros national tout aussi imaginaire que Sáenz, qui fait carrière dans l'armée, mais qui est hermaphrodite et avide travesti. Il est également le père d'un enfant miraculeux ; une autre invention. Sáenz et Pérez Diez sont unis par la fragilité, par leur statut d'exclus et par la mélancolie.

173

sus, ou quand ils prennent la forme de citations ; c'est-à-dire quand un dialogue d'éléments médiatiques est créé et quand un métatexte médiatique est produit.

Quand, par exemple, le film « La passion de Jeanne D'Arc » est projeté, une autre vidéo dans laquelle on entend des pleurs est projetée, mélangée avec des interviews de Carlos W. Sáenz.



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Les objets, les photographies, les peintures et les dessins qui se déplacent le long des cordes à travers l'espace central construisent une réalité virtuelle au moment où ils sont présentés et n'existent que pendant cet unique moment.



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Avec les objets provenant de la vie de Carlos W. Sáenz, Sáenz est créé, et crée par ses interviews et ses cartes une réalité pour d'autres. Les objets, les mots, les images, les lumières et les sons envahissent le monde et relient le passé et le présent en inventant le présent et le futur. Sáenz crée Augusto

Pérez Diez mais il devient vite réalité : l'un des orateurs fait passer dans le public une carte postale avec une image du héros :



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

Il n'y a pas d'acteurs mais des orateurs, des « agents » comme dans le travail du groupe du théâtre argentin « Periférico de objetos ». Les personnages réels sont les objets, les sons et la lumière et particulièrement le lieu du spectacle.

La structure transmédiatic de l'œuvre et de son statut indéfinissable (conférence académique, virtualisation de la réalité, fiction, poésie, métaspectacle, etc.) fait de celle-ci une construction très hybride transcendant le genre, le style, la tradition et le type et ayant finalement un caractère hyperréaliste, à comprendre comme un remplacement du réel par le virtuel. Les barrières entre l'auteur, le dramaturge et l'acteur sont surmontées ; entre l'intérieur et l'extérieur, la réalité et la fiction, la représentation et le théâtre, l'espace du public et l'espace du spectacle.

Cette ambiguïté est renforcée par la visite de l'exposition d'objets provenant de la boîte de Sáenz :



(© Alfonso de Toro/Tantanián)



(© Alfonso de Toro/Tantanián)

CONCLUSION

Les œuvres que j'ai brièvement décrites représentent un changement de paradigme au sein des différents arts et de l'histoire des médias, de la littérature, de la culture et de la recherche. Elles impliquent toutes des change-

ments et des développements révolutionnaires, le dépassement des épistémologies, des genres et des œuvres, qu'elles soient des œuvres théâtrales, poétiques ou littéraires. Nous avons traité des termes tels que 'fiction narrative' (dans le cas de Flaubert et Borges), 'journal intime' (dans le cas de Frida Kahlo) ou 'théâtre' (dans le cas de Tantanián).

Les exemples illustrent assez clairement le fait que le concept de 'transmédialité' indique toujours une transgression et une transcendance de l'emplacement médiatique de départ. Par conséquent, c'est aussi une déterritorialisation épistémologique des formes traditionnelles de représentation et de performance due à des changements radicaux de concepts tels que l'objet, la perception, la vue, la réalité, la représentation, le théâtre, le jeu, l'acteur, et ainsi de suite. C'est pour cette raison que la 'transmédialité' n'est pas principalement une stratégie de production de signification, mais une stratégie de diffusion et d'émancipation. Elle donne matière à réflexion sur l'artefact comme le cinéma, le théâtre, la peinture, ou le texte ; et sur le potentiel de transgression des frontières, comme dans notre exemple de Borges. L'œuvre de Kahlo montre en particulier ce que nous avons appelé la 'transculturalité', stratégie qui re-codifie, refunctionalise et réinvente des structures provenant d'autres cultures. Nous voyons une dissémination des sens avec une trace nomade et rhizomatique qui déterritorialise et reterritorialise les cultures et les objets dans l'espace et dans le temps et qui évite l'essentialisme culturel.

Bibliographie

Textes

- Andreä, Johannes Valentinus (1614/1615/1616³1981). *Fama fraternitatis* (1614). *Confessio fraternitatis* (1615). *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz, anno 1459* (1616). Éd. Richard van Duermen. Stuttgart : Calwer.
- Andreä, Johannes Valentinus (1614/⁵1995). *Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Esoterische Texte*. Éd. de Gerhard Wehr. München : Diederichs Gelbe Reihe 53.
- Andreä, Johannes Valentinus (1616/1957). *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*. (Straßburg). Stuttgart : Walter Weber/Freies Geistesleben.
- Andreä, Johannes Valentinus (1619/1975/1996). *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* (Beschreibung des Staates Christenstadt Christianopolis). Edition, traduction et épilogue de Wolfgang Biesterfeld. Stuttgart : Reclam.
- Andreä, Johannes Valentinus (1994). *Gesammelte Schriften*. Éd. Wilhelm Schmidt-Biggemann. Stuttgart-Bad-Cannstatt : Frommann-Holzboog. Vols. publiés : 1, 2, 5, 7 et 16.

- Artaud, Antonin (1947/1974). *Van Gogh le suicidé de la société. Œuvres Complètes*. Vol. XIII. Paris : Gallimard.
- Artaud, Antonin (1976-1994). *Œuvres Complètes*. Vol. 1-26. Paris : Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*. Vol. I/II. Buenos Aires : Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1993). *Œuvres Complètes*. Vol. I/II. Paris : Gallimard.
- De Quincey, Thomas (1890). « Historico-Critical Inquiry into the Origin of the Rosicrucians and Free-Masons », in : Idem. *The Collected Writings of Thomas De Quincey*. Vol. XIII. *Tales and Prose Phantasies*. Éd. David Masson. Edinburgh : Adam and Charles Black, pp. 384-448.
- Flaubert, Gustave (1869/1964). *L'Éducation sentimentale*. Paris : Classiques Garnier.
- Flaubert, Gustave (1975/⁵2001). *Correspondance*. Choix et présentation de Bernard Masson. Paris : Gallimard.
- Kahlo, Frida (1995). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Introduction de Carlos Fuentes. Essai et commentaire de Sarah M. Lowe. Santafé de Bogotá/Colombia : Norma.
- Marías, Javier (1989). *Todas las almas*. Barcelona : Anagrama.
- Tantanián, Alejandro (2003). *Carlos W. Sáenz*. Représenté en 2003. DVD et MS.

Critique

- Baatz, Willfried (2002). *Geschichte der Fotografie*. Köln : Dumont Literatur und Kunst Verlag.
- Baier, Wolfgang (1982). *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. München : Schirmer/Mosel Verlag.
- Baron, Scarlett (2008). « Flaubert, Joyce : Vision, Photography, Cinema », in : *Modern Fiction Studies*. Volume 54, No. 4 (hiver) : 689-714.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du Texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil.
- Benjamin, Walter (1983). *Das Passagen-Werk*. Vol. I/II. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York : Routledge.
- Bordwell, Davis/Thompson, Kristin (⁷2003). *Film Art An*. New York : McGraw-Hill College.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presse Universitaire de France.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1973). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976). *Rhizome*. Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques (2002). *Artaud le Moma*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques/Paule Thevenin (1986). *Artaud : Dessins et Portraits*. Paris : Gallimard.
- DeWitte, Bryce Seligman (1970). « Quantum mechanics and Reality », *Physics Today* 23 (No. 9) : 30-35.
- DeWitt, Bryce Seligman/Graham, Neill (éds.) (1973). *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton/N.Y. : University Press.
- « Filmgeschichte ». *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Filmgeschichte> ; juin 2011.
- Faulstich, Werner (2005). *Filmgeschichte*. Paderborn : Fink.
- Frizot, Michel (éd.) (2001). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln : Könnemann.
- « Geschichte und Entwicklung der Fotografie ». *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_und_Entwicklung_der_Fotografie ; juin 2011.
- Hume, David (1739-40/⁸1992). *A Treatise of Human Nature*. Ed., with an analytical index by L.A. Selby-Bigge. Oxford : Clarendon Press.
- Hume, David (1777/²1951). *Enquiries Concerning Human Understanding*. Ed. L.A. Selby-Bigge. Oxford : Clarendon Press.
- Jurt, Joseph (2010). « Frühgeschichte der Intermedialität : Flaubert », in : Norbert Christian Wolf/Uta Degner (éds.). *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen*. Bielefeld : Transcript, pp. 19-40.
- Kaku, Michio (1994/²1999). *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*. Oxford : Oxford UP.
- Lacan, Jacques (1964/1973). « La ligne et la lumière », in : idem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*. (Texte établi par Jacques-Alain Miller). Paris : Seuil, pp. 85-96.
- Lacan, Jacques (1966). *Écrits*. Paris : Seuil.
- Lowe, Sarah M. (1995). « Ensayos comentarios », in : *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* ; « Transcription du *Diario* avec commentaires ». Introduction de Carlos Fuentes. Santafé de Bogotá/Colombia : Norma, pp. 25-30 ; 201-203.

- Manovich, Lev (2003). « New Media from Borges to html », in : Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (éds.). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press, pp. 13-25.
- Mayr, Monika (2001). *Ut pictura descriptio ? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon*. Tübingen : Narr.
- Murray, Janet H. (2003). « Inventing the Medium », in : Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (éds.). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press, pp. 7-11.
- Nelson, Theodor H. (1965/2003). « A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate », in : Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (éds.). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press, pp. 134-145.
- Nelson, Theodor H. (1974/2003). « Computer Lib/Dream Machines », in : Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (éds.). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press, pp. 303-338.
- Nelson, Theodor H. (1981/2003). « From Literary Machines. Proposal for a Universal Electronic Publishing System and Archive », in : Noah Wardrip-Fruin/Nick Montfort (éds.). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press, pp. 443-461.
- « Ted Nelson ». *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Ted_Nelson ; juin 2011.
- Nowell-Smith, Geoffrey (éd.) (1998). *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart : Metzler.
- Pollack, Peter (2001). *Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien/Düsseldorf : Econ-Verlag.
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen : Francke.
- Stanzel, Franz K. (1964/⁶1972). *Typische Formen des Romans*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, Franz K. (1979). *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tiedemann, Rolf (1983). « Einleitung des Herausgebers », in : *Walter Benjamin. Das Passagen Werk*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, pp. 11-41.
- Toro, Alfonso de (1987). « Flaubert précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien : *Le père Goriot* et *L'Éducation sentimentale* », in : idem (éd.). *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et épistémologiques*. Tübingen : Narr, pp. 9-31.
- Toro, Alfonso de (1999). « Borges/Derrida/Foucault : Pharmakeus/Heterotopia or beyond Literature ('hors-littérature') : Writing, Phantoms, Simulacra, Masks, the Carnival and ... Atlön/Tlön, Ykva/Uqbar, Hlaer, Janr, Hrön(n)/Hrönir, Ur and other Figures », in : idem/Fernando de Toro. (éds.). *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main : Vervuert, pp. 137-162.

- Toro, Alfonso de (2002). « Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalen, transversalen und transmedialen Wissenskonzept », in : Christof Hamann/Cornelia Sieber. (éds.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York : Olms, pp. 15-52.
- Toro, Alfonso de (2004). « ‘Hyperspektakularität’/‘Hyperrealität’/‘veristischer Surrealismus’. Verkörperungen/Entkörperungen : Transmediale und hybride Prothesen-Theater : *Periférico de objetos : Monteverdi método bélico* », in : Uta Felten/Volker Roloff (éds.). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld : Transcript, pp. 317-356.
- Toro, Alfonso de (2007). « Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo : Transpictorialidad-Transmedialidad », in : *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* No. 5 : 23-66.
- Toro, Alfonso de (2008). « Frida Kahlo y las vanguardias europeas : Transpictorialidad-Transmedialidad », in : *Aisthesis* No. 43 (juillet) : 101-131.
- Toro, Alfonso de (2008b). « Überlegungen zu hybrider Repräsentation und Inszenierungen der Andersheit und Altarität im Spiegel der neueren und neuesten Forschung sowie der Chroniken und in prämodernen Diskursen der Eroberung Mexikos und Amerikas », in : idem (éd.). *Andersheit. Von der Eroberung bis zu New World Borders. Das Eigene und das Fremde. Globalisierungs- und Hybriditätsstrategien in Lateinamerika*. Hildesheim/Zürich/New York : Georg Olms Verlag, pp. 171-224.
- Toro, Alfonso de (2008c). *Borges Infinitio. Borgesvirtual. Pensamiento y Saber en los Siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York : Georg Olms Verlag.
- Toro, Alfonso de (2009). « Robbe-Grillet : Le cinéma ou le jeu sériel-aléatoire du désir », in : Sabine Bastian/Franck Trouilloud (éds.). *Frankreich und Frankophonie : Kultur – Sprache – Medien/La France et la Francophonie : culture – langue – médias*. München : Martin Meidenbauer, pp. 259-305.
- Toro, Alfonso de (2011). « Las ‘nuevas meninas’ o ‘bienvenido Foucault’. Performance – Escenificación – Transmedialidad – Percepción. Frida Kahlo : Diario – Fotografía – Pintura », in : *Aisthesis* 50 (décembre) : 11-41.
- Toro, Alfonso de (2012). « Frida Kahlo’s transpicturality revisited : transmedial dispositives, representation, and anti-representations », in : Nadja Gernalzick/Gabriele Pisarz-Ramirez (éds.). *Transmediality and Transculturality*. Heidelberg : Winter. (En impression).

- Wardrip-Fruin, Noah/Montfort, Nick (éds.) (2003). *The New Media Reader*. Cambridge (Mass.)/London : MIT Press.
- Westheider, Ortrud/Müller, Karsten (éds.) (2006). *Frida Kahlo*. Ausstellung und Katalog. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 15.7.-17.9. München : Hirmer.